

Al comienzo de sus *Lecciones de estética*, Hegel afirmó que en su época el arte ya era una cosa del pasado. Hegel creía que en la época de la modernidad el arte ya no podía afirmar nada verdadero sobre el mundo. Pero el arte de vanguardia había mostrado que el arte todavía tenía algo que decir sobre el mundo moderno: podía demostrar su carácter transitorio, su falta de tiempo y trascender esta falta de tiempo a través de un gesto débil, mínimo, que requiere muy poco tiempo o ningún tiempo.



A fines del siglo xx, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Mientras que el anterior fue un período signado por el consumo masivo del arte, en nuestra época la situación ha cambiado y hay dos desarrollos fundamentales que condujeron a ese cambio. El primero es el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir imágenes, y el segundo es un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para identificar qué es arte y qué no lo es.

Empecemos con el segundo desarrollo. Hoy no identificamos una obra de arte como un objeto producido fundamentalmente por el trabajo manual de un artista individual de tal modo que los trazos de su trabajo permanecen visibles –o al menos reconocibles– en el cuerpo mismo de la obra. Durante el siglo xix, se consideraba que la pintura y la escultura eran extensiones del cuerpo del artista, y así evocaban la presencia de su cuerpo, incluso después de la muerte.

Producción
Manual

En este sentido, el trabajo del artista no se considera trabajo "alienado", a diferencia del trabajo industrial que no permite trazar una conexión entre el cuerpo del productor y el producto industrial. Desde Duchamp y su uso del readymade, esta situación ha cambiado drásticamente. El mayor cambio reside no tanto en la presentación como obras de arte de objetos producidos industrialmente, sino más bien en la nueva posibilidad que se le abre al artista no solo de producir obras de un modo alienado y casi industrial, sino también de permitir que esas obras conserven la apariencia de esa producción industrial. Y es aquí donde artistas tan diferentes como Andy Warhol y Donald Judd pueden servir como ejemplos del arte post-Duchamp. La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista incluso cuando su cadáver ya está frío. Por el contrario, el autor (artista) ya fue declarado muerto durante su vida y el carácter "orgánico" de la obra ha sido considerado una ilusión ideológica. Como consecuencia, mientras asumimos que el desmembramiento violento de un cuerpo viviente y orgánico es un crimen, la fragmentación de una obra que ya es un cadáver -o mejor aún, un objeto producido industrialmente o una máquina- no constituye un crimen. Muy por el contrario, es bienvenida.

Y es esto justamente lo que hacen cientos de millones de personas en el mundo en el contexto de los medios contemporáneos. Como la mayoría de la gente está muy informada sobre la producción artística, a través de bienales, trienales, Documentas y cobertura relacionada, ha empezado a usar los medios igual que los artistas. Los medios de comunicación contemporáneos y las redes sociales como Facebook, YouTube y Twitter ofrecen a la población global la posibilidad de

presentar sus fotos, videos y textos de modos que no pueden distinguirse de una obra post-conceptual. Y el diseño contemporáneo ofrece a esa misma población un modo de modelar y experimentar sus casas o lugares de trabajo como instalaciones artísticas. A la vez, el "contenido" digital o los "productos" que millones de personas presentan cada día no tiene relación directa con sus cuerpos; está tan "alienado" como cualquier obra contemporánea y esto implica que puede ser fácilmente fragmentado y reutilizado en un contexto diferente. Y, en efecto, la reutilización a través del *copy & paste* es la práctica más estandarizada y extendida en Internet, un espacio donde incluso aquellos que no conocen o no aprecian las instalaciones artísticas contemporáneas, las performances o los entornos utilizan las mismas formas de sampleo que aquellos cuyas prácticas estéticas se basan en esto (aquí encontramos una analogía respecto de la interpretación benjaminiana acerca de la predisposición del público para aceptar el montaje en cine habiendo expresado su rechazo a eso mismo en pintura).

Ahora bien, muchos han considerado esta borrada del trabajo en y a través de la práctica artística como una liberación del trabajo en general. El artista se vuelve un portador y protagonista de "ideas" o "conceptos", más que un sujeto del trabajo duro, ya sea alienado o no. De manera similar, el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos fantasmas de "trabajo inmaterial" y "trabajadores inmateriales" que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad "post-fordista" de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación. Además de esto, la estrategia del readymade duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público. El uso

*borrada del trabajo
o propiedad intelectual*

de Duchamp de los readymades puede entenderse como una revolución en el arte que es análoga a la revolución comunista en política. Ambas revoluciones tenían como objetivo la confiscación y colectivización de la propiedad privada, ya sea "real" o simbólica. Y en este sentido, uno puede decir que cierto arte contemporáneo y ciertas prácticas de Internet juegan ahora el rol de la colectivización comunista (simbólica) en el medio de una economía capitalista. La situación tiene ciertas reminiscencias respecto del arte romántico de comienzos del XIX en Europa, cuando las reacciones ideológicas y las restauraciones políticas dominaban la vida política. Después de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, Europa entró en un período de relativa estabilidad y paz en el que la era de la transformación política y el conflicto ideológico parecía finalmente superada. Un orden político-económico homogéneo basado en el crecimiento mercantil, el progreso tecnológico y el estancamiento político parecía anunciar el fin de la historia y el movimiento artístico romántico que surgió a lo largo del continente europeo se volvió un movimiento en el cual se soñaban las utopías, se recordaban los traumas revolucionarios y se proponían formas de vida alternativas. Hoy la escena artística se ha vuelto un espacio de proyectos emancipatorios, prácticas participativas y actitudes políticas radicales así como un espacio en el que se recuerdan las catástrofes sociales y las decepciones del revolucionario siglo XX. Y el maquillaje neorromántico y el neocomunista de la cultura contemporánea está, como ocurrió muchas veces, especialmente bien diagnosticado por sus enemigos. Por eso, el influyente libro de Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget* [No somos computadoras] se refiere al "maoísmo digital" y a la "mente de colmena" que domina el espacio virtual contemporáneo, minando el principio de propiedad intelectual, bajando los estándares cultu-

rales y conduciendo a la muerte potencial de la cultura como tal.¹

Por lo tanto lo que tenemos aquí no tiene que ver con el trabajo como liberación, sino más bien con liberarse del trabajo, al menos de sus aspectos manuales y "opresivos". Pero, ¿en qué medida este proyecto es realista? ¿Es incluso posible liberarse del trabajo? De hecho el arte contemporáneo confronta la teoría marxista tradicional de la producción de valor con una pregunta difícil: si el valor "original" de un producto refleja la acumulación de trabajo que tiene, entonces, ¿cómo puede un readymade adquirir valor adicional como obra de arte a pesar del hecho de que el artista no parece haber invertido ningún trabajo adicional en él? Es en este sentido que la concepción del arte post-Duchamp más allá del trabajo parece constituir el contraejemplo más efectivo de la teoría marxista del valor, en tanto ejemplo de creatividad "pura" e "inmaterial" que trasciende toda concepción tradicional de la producción de valor como resultado del trabajo manual. Pareciera que en este caso, la decisión del artista de ofrecer cierto objeto como una obra de arte y la decisión de la institución arte de aceptar ese objeto como una obra de arte son suficientes para producir una mercancía sin involucrar ningún trabajo manual. Y la expansión de esta práctica artística supuestamente inmaterial dentro de la totalidad de la economía por medio de Internet ha producido la ilusión de que la liberación del trabajo post-Duchamp a través de la creatividad "inmaterial" –y no la liberación marxista del trabajo– abre el espacio para una nueva utopía de multitudes creativas. La única precondition necesaria para esta apertura, sin embargo, parece ser una crítica

1. Jaron Lanier, *No somos computadoras. Un manifiesto*, Debate, México, 2012.

Para el
Artista

de las instituciones que contiene y frustra la creatividad de las multitudes indecisas a través de una política de inclusión y exclusión selectiva.

Sin embargo, aquí debemos considerar cierta confusión respecto de la noción de "institución". Especialmente en el marco de la "crítica institucional", las instituciones del arte son consideradas fundamentalmente como estructuras de poder que definen qué se incluye o excluye de la mirada del público. Así, las instituciones del arte se analizan generalmente en términos "idealistas", no materiales. Por el contrario, en términos materiales, las instituciones del campo del arte se presentan a sí mismas más como edificios, espacios, depósitos, etc., lo cual requiere una cantidad de trabajo manual para poder construir las, mantenerlas y usarlas. Por eso uno podría decir que el rechazo del trabajo "no-alienado" post-Duchamp ha colocado al artista nuevamente en la posición de usar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales desde fuera del espacio del arte hacia su interior o viceversa. La creatividad inmaterial pura se revela aquí como mera ficción, en tanto el trabajo artístico tradicional no alienado es simplemente sustituido por el trabajo manual y alienado de transportar objetos. El arte post-Duchamp más-allá-del-trabajo se revela a sí mismo, de hecho, como el triunfo del trabajo alienado y "abstracto" sobre el trabajo no-alienado y "creativo". Este trabajo alienado de transporte de objetos, combinado con el trabajo invertido en la construcción y el mantenimiento de los espacios del arte, es lo que finalmente produce valor artístico bajo las condiciones del arte post-Duchamp. La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarianización por la vía del trabajo alienado de la construcción y el transporte. De hecho, las instituciones del campo del arte contemporáneo ya no necesitan del artista como productor tradicional. Es más, el artista de

hoy es habitualmente contratado por cierto periodo de tiempo como trabajador que lleva adelante tal o cual proyecto institucional. Por otro lado, artistas de gran éxito comercial como Jeff Koons y Damien Hirst se convirtieron hace tiempo en empresarios.

La economía de Internet exhibe esta economía del arte post-Duchamp incluso para un espectador externo. Internet es, de hecho, no más que una red telefónica modificada, un medio de transporte de señales eléctricas. Si no se establecen ciertas líneas de comunicación, si no se producen ciertos dispositivos, si no se instala y se paga por cierto acceso, entonces simplemente no hay Internet ni espacio virtual. Para usar términos marxistas tradicionales, uno puede decir que las grandes corporaciones de tecnología comunicativa y de información controlan las bases materiales de Internet y los medios para la producción de realidad virtual: su hardware. De este modo, Internet nos ofrece una interesante combinación de hardware capitalista y software comunista. Cientos de millones de los así llamados "productores de contenidos" cuelgan sus contenidos en Internet sin recibir ningún tipo de compensación, con el contenido producido no tanto por el trabajo intelectual de generar ideas como por el trabajo manual de usar el teclado. Y las ganancias son apropiadas por las corporaciones que controlan los medios materiales de producción virtual.

El paso decisivo en la proletarianización y explotación del trabajo intelectual y artístico se dio, por supuesto, con el surgimiento de Google. El motor de búsqueda de Google opera fragmentando los textos individuales en una masa no diferenciada de basura verbal: cada texto individual que tradicionalmente se mantiene junto gracias a la intención del autor resulta disuelto, con oraciones particulares que se pescan y se recombinan con otras oraciones perdidas que supuestamente tienen

el mismo "tema". Por supuesto, el poder unificador de la intención autoral ya ha sido criticado por la filosofía reciente, del modo más notable por la deconstrucción derridiana. Y de hecho, esta deconstrucción ya había efectuado una confiscación simbólica y una colectivización de textos individuales, al removerlos del control autoral y entregarlos al pozo negro sin fondo de la "escritura" anónima y sin sujeto. Fue un gesto que inicialmente apareció como emancipatorio, por estar de algún modo sincronizado con ciertos sueños comunistas y colectivos. Pero mientras Google lleva adelante el programa deconstruccionista de la colectivización de la escritura, no parece hacer mucho más. Hay, sin embargo, una diferencia entre la deconstrucción y el acto de googlear: Derrida entendía la deconstrucción en términos puramente "idealistas" como una práctica infinita e incontrolable, mientras que los algoritmos de búsqueda de Google no son infinitos sino finitos y materiales, sujetos a la apropiación, control y manipulación de la corporación. La remoción del control autoral, intencional e ideológico sobre la escritura no condujo a su liberación. Por el contrario, en el contexto de Internet, la escritura ha quedado sujeta a un tipo diferente de control a través del hardware y del software corporativo, a través de las condiciones materiales de producción y distribución de la escritura. En otras palabras, al eliminar completamente la posibilidad de trabajo no alienado, artístico, cultural y autoral, Internet completa el proceso de proletarización del trabajo que había comenzado en el siglo XIX. El artista se vuelve aquí un trabajador alienado no muy diferente de cualquier otro en el proceso de producción contemporáneo.

Entonces surge otra pregunta. ¿Qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo de la producción artística se convierte en trabajo alienado? La respuesta es sencilla: el cuerpo del artista se vuelve un ready-

made. Foucault ya había llamado la atención sobre el hecho de que el trabajo alienado produce el cuerpo del trabajador así como produce los productos industriales; el cuerpo del trabajador es disciplinado y simultáneamente expuesto a la vigilancia externa, un fenómeno que Foucault caracterizó como "panoptismo".² Como resultado, este trabajo industrial alienado no puede entenderse solamente en términos de su productividad externa; debe tomarse en cuenta necesariamente el hecho de que este trabajo también produce el cuerpo mismo del trabajador como un dispositivo confiable, como un instrumento "objetivizable" de trabajo alienado e industrial. Y esto puede incluso verse como el mayor logro de la modernidad, ya que ahora estos cuerpos modernizados pueblan los espacios contemporáneos burocráticos, administrativos y culturales en los que aparentemente no se produce nada material más allá de esos mismos cuerpos. Uno puede decir que es precisamente este cuerpo del trabajador modernizado el que es usado por el arte como readymade. Sin embargo, el artista contemporáneo no necesita entrar a una fábrica o a una oficina administrativa para encontrar este cuerpo. Bajo las condiciones actuales de trabajo artístico alienado, el artista advierte que ese es su propio cuerpo.

Es más, en el arte performativo, el video, la fotografía y demás, el cuerpo del artista se ha vuelto, de manera creciente en las últimas décadas, el foco del arte contemporáneo. Y uno puede decir que hoy en día el artista se preocupa cada vez más por la exposición de su cuerpo como un cuerpo-para-el-trabajo (a través de la mirada del espectador o de la cámara que recrea la exposición panóptica a la que se someten los cuerpos

2. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

que trabajan en la fábrica o en la oficina). Un ejemplo de esta exposición a tal cuerpo-para-el-trabajo puede encontrarse en la muestra de Marina Abramović, "The Artist Is Present" [El artista está presente], en el MoMA de Nueva York, en 2010. Cada día de la muestra, Abramović se sentó en el atrio del MoMA, durante el horario en que el museo estaba abierto, manteniendo la misma pose. Así, Abramović recreó la situación de un oficinista cuya ocupación principal es sentarse en el mismo lugar cada día y que lo vean sus superiores, más allá de lo que haga. Y podemos decir que la performance de Abramović era una ilustración perfecta de la idea foucaultiana de que la producción del cuerpo del trabajador es el efecto primordial del trabajo moderno y alienado. Precisamente por no hacer ninguna tarea durante el tiempo en el que estaba presente, Abramović tematizó la increíble disciplina, resistencia y esfuerzo físico que se requiere para simplemente estar presente en el lugar de trabajo desde el comienzo y hasta el fin del horario laboral. A la vez, el cuerpo de Abramović se sometió al mismo régimen de exposición que tiene cualquier obra del MoMA, que se cuelga de una pared o permanece ahí durante las horas en que el museo está abierto al público. Y así como generalmente asumimos que estas pinturas y esculturas no cambian de lugar o desaparecen cuando no están expuestas a la mirada del visitante durante el tiempo en que el museo está cerrado, tendemos a imaginar que el cuerpo inmovilizado de Abramović permanecerá por siempre en el museo, inmortalizado al igual que las otras obras del museo. En este sentido, "The Artist Is Present" crea una imagen del cadáver viviente como la única perspectiva de inmortalidad que nuestra civilización puede ofrecerle a sus ciudadanos.

El efecto de inmortalidad resulta reforzado por el hecho de que esta performance es una recreación y una repetición de otra que Abramović hizo con Ulay cuando

eran más jóvenes, en la que se sentaron uno frente al otro en el espacio de la exhibición durante las horas en que el museo estaba abierto. En "The Artist is Present", el lugar de Ulay frente a Abramović puede ser ocupado por cualquier visitante. Esta sustitución demuestra cómo el cuerpo del artista en tanto cuerpo-para-el-trabajo se desconecta —a través del carácter alienado y "abstracto" de la obra moderna— de su cuerpo natural y mortal. El cuerpo-para-el-trabajo que tiene el artista puede sustituirse por cualquier otro cuerpo que esté listo y sea capaz de llevar adelante el mismo trabajo de autoexposición. Así, en la parte principal y retrospectiva de la muestra, las performance anteriores de Abramović y Ulay son repetidas/reproducidas de dos modos diferentes: a través de la documentación del video y a través de los cuerpos desnudos de los actores contratados. Aquí, nuevamente, la desnudez de estos cuerpos era más importante que su particular forma o incluso su género (en un caso, debido a consideraciones prácticas, Ulay fue representado por una mujer). Hay muchos que hablan de la naturaleza espectacular del arte contemporáneo. Pero en cierto sentido, el arte contemporáneo efectúa la inversión del espectáculo tal como lo encontramos en el teatro y en el cine, entre otros ejemplos. En el teatro, el cuerpo del actor también se presenta como inmortal en tanto pasa por muchos procesos de metamorfosis, transformándose a sí mismo en los cuerpos de los otros en la medida en que desempeña diferentes roles. Por el contrario, en el arte contemporáneo, el cuerpo-para-el-trabajo del artista acumula diferentes roles (como en el caso de Cindy Sherman) o, como en el caso de Abramović, diferentes cuerpos vivientes. El cuerpo-para-el-trabajo del artista es idéntico a sí mismo y simultáneamente intercambiable porque es el cuerpo del trabajo abstracto y alienado. En su conocido libro *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de*

teología política medieval,³ Ernst Kantorowicz ilustra el problema histórico que plantea la figura del rey al asumir simultáneamente dos cuerpos: uno natural y mortal y otro oficial, institucional, intercambiable e inmortal. De manera análoga podemos decir que cuando el artista expone su cuerpo, es el segundo, el cuerpo-para-el-trabajo, el que resulta expuesto. Y en el momento de su exhibición, este cuerpo-para-el-trabajo también revela el valor del trabajo acumulado en la institución arte (según Kantorowicz, los historiadores del medioevo se han referido a las "corporaciones"). En general, cuando visitamos un museo, no nos damos cuenta de la cantidad de trabajo que se requiere para colgar pinturas de las paredes o ubicar las esculturas en su lugar. Pero este esfuerzo se vuelve inmediatamente visible cuando un visitante queda confrontado con el cuerpo de Abramović; el esfuerzo físico invisible de mantener el cuerpo en la misma posición durante mucho tiempo produce una "cosa" -un readymade- que captura la atención de los visitantes y les permite contemplar el cuerpo de Abramović durante horas.

Uno puede pensar que solo los cuerpos laborales de las celebridades contemporáneas se exponen a la mirada pública. Sin embargo, incluso la persona más típica y "normal" hoy documenta permanentemente su cuerpo-para-el-trabajo a través de la fotografía, el video, los sitios web y demás. Y además de eso, la vida cotidiana está expuesta no solo a la vigilancia institucional, sino también a la expansión constante de la esfera de la cobertura mediática. Innumerables *sitcoms* inundan las pantallas de televisión a lo largo del mundo, exponiéndonos a los cuerpos-para-el-trabajo de

3. Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012.

médicos, campesinos, pescadores, presidentes, estrellas de cine, obreros, matones mafiosos, enterradores y hasta zombies y vampiros. Y es precisamente esta ubicuidad y universalidad del cuerpo-para-el-trabajo y de su representación la que lo hace especialmente interesante para el arte. Incluso si los cuerpos primarios y naturales de nuestros contemporáneos son diferentes y sus cuerpos secundarios y dedicados al trabajo son intercambiables. Y es justamente esta "intercambiabilidad" la que une al artista con su audiencia. Hoy el artista comparte el arte con el público así como algunas vez compartió con él la religión o la política. Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, y en cambio se ha vuelto una característica de la sociedad como totalidad, en su nivel más íntimo, cotidiano y corporal. Y aquí el artista encuentra otra oportunidad para instalar un reclamo universalista, como una mirada que se adentra en la duplicidad y la ambigüedad de los dos cuerpos del artista.